San Petronio in Bologna.

Beiträge zur Baugeschichte.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Ludwig Weber
aus Alzey.

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juli 1903.

Leipzig.
E. A. Seemann. 1903.

31

Die vollständige Arbeit erscheint noch in diesem Jahre im Verlage von E. A. SEEMANN in Leipzig.

VORWORT

Eine erschöpfende Baugeschichte von San Petronio ist noch nicht geschrieben worden. Das interessante Schicksal dieser berühmten Kirche hat schon zu mannigfachen Einzeldarstellungen angeregt, doch hat sich noch niemand die Mühe genommen, die Akten einer beinahe dreihundertjährigen Bautätigkeit in ihrer Gesamtheit durchzusehen und das Ergebnis einer umfassenden Schilderung der Werdegeschichte des Baues zugrunde zu legen. — Angelo Gatti, dem verdienstvollen Historiographen von San Petronio, der in seinem Buche „La fabbrica di San Petronio" eine Reihe von Dokumenten publiziert hat, ist es mehr auf die chronologisch geordnete „Cronaca documentata" als auf eine methodische Verarbeitung des gesammelten Stoffes angekommen; was aber selbst hervorragende deutsche Gelehrte zu sagen wissen, ist, wie ich gefunden habe, in vielen Fällen nicht mehr stichhaltig. Meine Arbeit wird daher, so hoffe ich, um so willkommener sein, da durch sie auch das bereits bekannte dokumentarische Material eine Bereicherung erfährt, insofern hier eine Anzahl noch unveröffentlichter Schriftstücke und vier Fassaden, darunter zwei von Palladio, mitgeteilt werden. Die vorliegende Darstellung geht nicht auf alle Kleinigkeiten der Baugeschichte ausführlich ein, doch ist das zur Verfügung stehende Material so weit herangezogen worden als es nötig erschien zur Erlangung eines Bildes, das so vollkommen werden sollte, als es auf Grund des vorhandenen Aktenmaterials eben möglich ist.

Die einschlägige Literatur ist gewissenhaft durchgearbeitet und auch die in Bezug auf die italienische Städtegeschichte reichhaltige

Biblioteca Platneriana zu Rate gezogen worden. Wenn aber im Texte nur auf eine kleinere Anzahl der im Literaturverzeichnis angegebenen Werke Bezug genommen ist, so ist der Grund dazu darin zu suchen, dafs meine Arbeit vor allem sich auf die Bauakten stützt, zweitens, dafs eine Anzahl von Werken durchzuarbeiten war, die wohl im allgemeinen, nicht aber im besonderen Bezug auf meine Arbeit haben konnten, und drittens, dafs es mir besonders hinsichtlich der älteren italienischen Literatur erging, wie es einem so oft ergeht, dafs ich nämlich eine ganze Anzahl von Büchern lesen mufste, um schliefslich zu wissen, dafs nichts darin steht.

Ich möchte nicht unterlassen, an dieser Stelle denjenigen Herren zu danken, die in wissenschaftlicher Hinsicht mich selbst und die vorliegende Arbeit gefördert haben, und so mufs ich denn an erster Stelle Herrn Professor Dr. R. Fester-Erlangen nennen, der mir mit manchem guten Rat zur Seite stand und die Arbeit auch als Doktorschrift annahm. Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Heinrich Brockhaus-Florenz, der mich in liebenswürdiger Weise mit Werken seiner Bibliotek unterstützte, wo die Bologneser Biblioteksverhältnisse nicht ausreichten, und Dank schulde ich ferner Herrn Dott. Gennaro Gennari, Cavaliere, dem Segretario generale del Comune di Bologna, dem Herrn Capo-Ingegnere F. Boriani-Bologna, sowie den Direktionen des Archivio di San Petronio, des Archivio di Stato und der Biblioteca Comunale in Bologna. Schliefslich sei hier auch meinen Leipziger Lehrern, Herrn Professor Dr. Rud. Kautzsch, Herrn Professor Dr. Theodor Schreiber, Herrn Professor Dr. Franz Studniczka, Herrn Professor Dr. Johannes Volkelt und Herrn Professor Dr. Georg Witkowski der gebührende Dank abgestattet für die mannigfachen Förderungen, die mir durch sie zu teil geworden sind.

Bologna, im Juni 1903.

Ludwig Weber.

INHALT

Seite

Vorwort III
Inhaltsverzeichnis V

I. TEIL

Die Kirche, wie sie hätte werden sollen und wie sie ist.

Innere und äufsere Gründe, die zum Bau veranlafsten 9
Der Grundrifs von Bartolomeo Cini 12
Korrektur der von B. Cini angegebenen Mafse und Konstruktion der Kirche nach ihren ursprünglichen Mafsen 13
Korrektur des Risses Cinis 14
Die Kuppelstützen und Rekonstruktion des Risses Antonios di Vicenzo . . . 15
Rekonstruktion der Kuppel 16
Die Türme konnten nicht als Widerlager für die Kuppel bestimmt gewesen sein 17
Der Beginn des 16. Jahrhunderts. — Arduino Arriguzzi, seine Kuppelstützen und Rekonstruktion seines Grundrisses 18
Rekonstruktion eines verlorenen Grundrisses Andreas da Formigine 20
Andere Grundrisse von der Kirche (Peruzzi, Rinaldi und zwei Unbekannte) . 21
Der Bau in seiner gegenwärtigen Gestalt. — Die inneren Mafse der Kirche. — Ästhetischer Rückblick 22

II. TEIL

Die Baugeschichte.

Kurze Übersicht 22
Der Rohbau bis um das Jahr 1480 27
Das Modell Antonios di Vicenzo 27
Das Modell Jacopos di Paolo 29
Die Gelder für den Kirchenbau 29
Das Hauptportal und Jacopo della Fonte (Quercia) 31
„ „ „ Jacopos Bruder Priamo 34
Die Ausstattung des Inneren der Kirche 35
Der Beginn des 16. Jahrhunderts. — Arduino Arriguzzi und die Kuppelstützen 36
Das noch erhaltene hölzerne Kirchenmodell . . . . . (Anmerkung) 36
Die Fassade. — Michelangelos Juliusstatue und das Hauptportal . . . . .
Die Seitenportale (Tribolò, Lombardi etc.) . . . . . .
Der Streit um das rechte Seitenportal (Seccadenari-Arriguzzi) . . . . .
Peruzzi und Michelangelo . . . . . .
Das Zerwürfnis zwischen Ranuzzi und Barozzi . . . . . .
Ranuzzis Fassade (Abb. 2) . . . . . .
Pius IV. und das Archiginnasio . . . . . .
Neue Entwürfe für die Fassade (Tibaldi, Terribilia) . . . . . .

Seite

Die Fassade. — Palladios Entwürfe und ihr Schicksal (Abb. 3) . . . . .
Der Portikus . . . . . .
Neue Hoffnungen und neue Enttäuschungen . . . . . .
Die Fassaden im allgemeinen . . . . . .
Entwurf eines unbekannten Autors (Abb. 4) . . . . . .
Die grofse Volte Terribilias . . . . . .
Der Streit um die Einwölbung des Hauptgeschosses . . . . . .
Die erste Schrift Carrazzis. . . . . .
Seine Gründe . . . . . .
Sein Stil . . . . . .
Die Antwort Terribilias . . . . . .
Die zweite Schrift Carrazzis . . . . . .
Die Schrift Lorenzo Pisanellis . . . . . .
Der Stich Friano Ambrosinis . . . . . .
Das Resultat des Streites . . . . . .
Die Verschiedenheit der Ansichten Terribilias und Carrazzis . . . . . .
Girolamo Rinaldi und die Einwölbung des Hauptschiffes . . . . . .
Ausblick auf die moderne Zeit . . . . . .

III. TEIL

Anhang.

I. Sankt Petronius . . . . . .
II. Dekret vom 30. Januar 1390 . . . . . .
III. „ betreffend die offiziellen Beiträge zum Kirchenbau . . . . . .
IV. „ vom 28. Dezember 1388 . . . . . .
V. Antonio di Vicenzo . . . . . .
VI. Eine anonyme Kritik des verlorenen Grundrisses Formigines (1521 ?) . .
VII. Ein Brief des Bologneser Gesandten Vicenzo Campeggi in Rom (1562)
VIII. Ein Vorschlag zur Fassadenvollendung (1580) . . . . . .
IX. Bekanntgebung der Fabricieri betreffend die Fassadenvollendung . . .
X. und XI. die Relazioni des Carlo Carrazzi genannt Cremona . . . . . .
Literaturverzeichnis . . . . . .

Abbildungen.

Abb. 1. Ein Grundrifs der Kirche . . . . . .
„ 2. Die Fassade von Giacomo Ranuzzi . . . . . .
„ 3. Das Archinuatio . . . . . .
„ 4. Zwei Fassaden von Andrea Palladio . . . . . .
„ 5. Die Fassade eines unbekannten Autors . . . . . .

I. TEIL.

Die Kirche, wie sie hätte werden sollen und wie sie ist.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549826_0002

Die Baulust, die seit dem 13. Jahrhundert in den italienischen Städten zu Tage tritt, hat ihre mannigfachen Gründe. Der monumentale Bausinn, der schon von alters her in Italien heimisch ist, fand in dem Aufschwunge, den Italien im ausgehenden Mittelalter infolge eines blühenden Handels nahm, die Mittel, sich auszuleben. Aber mit dem Aufblühen der Städterepubliken wuchs auch das städtische Selbstbewufstsein, und die Eifersucht einer Kommune auf die andere ist nicht selten der mächtigste Antrieb dazu gewesen, jene Monumentalbauten erstehen zu lassen, an denen Italien so reich ist. Burckhardts[1]) Worte: „In den freien Städten will vor allem der munizipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selber Genüge tun und die Nachbarn übertreffen", passen nicht nur auf Toskona. Sie können auf das gesamte Italien Anwendung finden und nicht zuletzt auf Bologna. Natürlich spielt überall, soweit es sich um kirchliche Bauten handelt, neben dem durchaus antichristlichen Drange nach Prunk und äufserer Grofsartigkeit, auch das religiöse Gefühl eine Rolle, denn die Widersprüche zwischen den allerweltlichsten Gelüsten und Lastern und zwischen einem tiefen religiösen Empfinden, wie wir sie beim Renaissancemenschen kennen, wurzeln schon in dem Italiener des Mittelalters.

Psychologischer Natur sind also die Beweggründe, die zum Bau der Kirche antrieben, auch in Bologna. Hier jedoch vielleicht vielgestaltiger als anderswo und es müssen daher aufser den Ursachen allgemeiner Art auch solche spezielleren Charakters in Betracht gezogen werden. Die Stadt hatte die ganzen Jahrhunderte herauf

1) Gesch. d. Renaissance in Italien. S. 2.

unter inneren und äufseren Unruhen schwer gelitten und in den achtziger Jahren des 14. Jahrhundert lastete auf ihr, wie auf anderen Städten Oberitaliens und Toskanas wieder einmal der Druck umherschweifender Söldnerbanden; Pest und Teuerungen waren nicht geeignet, die Stimmung zu heben, und erst im Jahre 1383 hatte der sogenannte schwarze Tod wieder in einer Weise gewütet, dafs die Einwohner in die Umgegend flüchteten[1]), und Bologna einer ausgestorbenen Stadt nicht sehr unähnlich gesehen haben mag. Wie eine ernste Mahnung mag das auf die immerhin noch naiven Gemüter des 14. Jahrhunderts gewirkt haben, und es hat den Erfolg gehabt, dafs man Herz und Sinn dem Himmel zuwendete. Gewifs stehen die angeführten Fälle von Pest und Krieg in der Geschichte Bolognas, wie auch in derjenigen anderer Städte, nicht vereinzelt da, aber es gibt überall in der Geschichte der Menschheit Augenblicke, wo eine seelische Niedergeschlagenheit zu erkennen ist, und es scheint, dafs wir es hier, wenigstens bei einem Teil der Bevölkerung, mit einem solchen zu tun haben. Mit einem mächtigen Dome wollte man Gott und die Heiligen versöhnen, und dem Schutzpatron Bolognas, Petronius[2]), der in der späteren Kunst stets mit dem Stadtmodell dargestellt wird, sollte der neue Bau gewidmet werden. Das mag die Stimmung des grofsen Haufens gewesen sein. Der Senat aber will, seinem Dekret vom 31. Januar 1390[3]) zufolge, den Kirchenbau beginnen aus Dankbarkeit für die wiedererlangte Freiheit[4]), und um Gott und die Schutzheiligen zu bestimmen, den gegenwärtigen glücklichen Zustand politischer Selbständigkeit der Stadt auch ferner zu bewahren. Das klingt recht demutsvoll und ergeben und ist ganz sicher auch so empfunden gewesen, aber es verhindert nicht, dafs daneben noch ein anderes Gefühl stand, das der Eifersucht auf Florenz und Mailand, dem man bewufst oder un-

1) Ghirardacci II, 397. — Über die baulichen Verhältnisse Bolognas, die nicht selten die Ursachen der Pestepidemien gewesen sein mögen, vergl. Frati, Vita privata, S. 1 ff.

2) Anhang I.

3) Anhang II. (Statuti II, Fol. 5. Arch. di S. Petr.)

4) Es wird hier Bezug genommen auf die unter Gregor XI. wieder hergestellte republikanische Verfassung. — Leo III, 538/39 Anm. und Ghirardacci II, 365.

bewufst das erstere vielleicht nur untergeschoben haben mochte. In Florenz stieg seit 1296 ein mächtiger Dom langsam empor, und als seit 1386[1]) auch Mailand an einem solchen baute, da konnte das, dank seiner Universität, wie auch infolge eines ausgiebigen Handels in der Welt eine Rolle spielende Bologna nicht länger zurückstehen. Man besafs seit 1226 den stellenweise noch heute die ursprünglichen romanischen Formen zeigenden Palazzo del Podestà und seit 1245 den später zum gröfsten Teil niedergebrannten, 1425—1430 im gotischen Stile neu errichteten Palazzo Comunale. Aber es fehlte noch die repräsentierende städtische Kirche, zu deren Erbauung am 28. Dezember 1388 der Rat der Sechshundert den Beschlufs der Anzianen billigte[2]). Selbstredend mufste mit dieser Kirche etwas Aufsergewöhnliches geschaffen werden. Galt es mit dem Neubau Gottes Schutz gegen fernere Epidemien zu erflehen, so mufste das Geschenk der Bitte entsprechen, deren Gröfse an den überstandenen Leiden zu ermessen ist. Galt es aber einen Dank für die wiedererrungene Freiheit, so mufste die Gabe ein würdiges Gegengewicht zu der Erfüllung des höchsten Ideals der Republikaner bilden. Und im Hinblick auf Florenz und Mailand sollte schliefslich bewiesen werden, dafs man sich so grofs und mächtig fühle, wie irgend eine Stadt Italiens. Die in Vorschlag gebrachten aufserordentlichen Höhen- und Längenmafse, die Grofsartigkeit und Neuheit der äufseren Form des Baues mochten daher den von sich selbst eingenommenen Republikanern höchst willkommen, und die Billigung derselben für jeden Bologneser etwas Selbstverständliches gewesen sein. Der Bau wurde also in den denkbar gröfsten Verhältnissen geplant, und hätte, wenn er in den beabsichtigten Dimensionen zur Ausführung gekommen wäre, selbst die Peterskirche in Rom übertroffen, wäre die gröfste Kirche der Welt geworden.

Nun hatte sich aber Bologna mit dem Beschlufs der Erbauung dieser Kirche eine Aufgabe gestellt, die über seine Kräfte ging, und Zank und Streit, wie sie besonders im 16. Jahrhundert entstanden, trugen nicht dazu bei, der Stadt die Durchführung des

---

1) Nach Dehio und von Bezold II, 533, seit 1387.

2) Anhang IV. (Doc. Lib. II, Nr. 4. Arch. di S. Petr.)

grofsen Planes zu erleichtern. Das Werk blieb unvollendet aus Gründen, die wir im zweiten Teile unserer Darstellung kennen lernen werden und die Grofsmannssucht der Bologneser mufste sich damit begnügen, etwas Grofses nur gewollt zu haben. Allein wenn das, was vollendet worden, im Vergleich mit dem ursprünglichen Projekte auch nur ein trauriges Fragment genannt werden kann, so bleibt es doch in der einfachen Grofszügigkeit seines Stützen- und Gewölbesystems und in dieser Hinsicht in der strafferen Anlehnung an die nordische Gotik, allen übrigen gotischen Kirchen Italiens überlegen[1]).

Die ältesten Nachrichten über die beabsichtigten Mafse der auf dem lateinischen Kreuze mit einer mächtigen Kuppel über der Vierung gedachten Kirche erhalten wir von einem Grundrisse, der 1653 von einem nicht näher bekannten Bartolomeo Cini als Stich veröffentlicht wurde[2]). Der Rifs wird hier nicht wiedergegeben, weil er in der Zeichnung sehr inkorrekt und fehlerhaft ist[3]). Wenn aber dennoch von ihm Notiz genommen wird, so geschieht dies der Vollständigkeit des zu verarbeitenden vorhandenen Materials und der von ihm angegebenen, von Amico Ricci bereits veröffentlichten Mafse wegen[4]), die allerdings zum gröfsten Teile falsch sind.

Cini hat offenbar nur berichtet, was die mündliche Überlieferung zu erzählen wufste, und so müssen wir denn allen von ihm gemachten Angaben ein „ungefähr" voransetzen. Andererseits sind wir aber in

1) Vergl. Dehio und von Bezold II, 533.

2) Das Original befindet sich im Arch. di S. Petr. zwischen einer Anzahl ungeordneter und nicht katalogisierter neuerer Risse und Entwürfe unwichtiger Detailstücke. Ein guter Abzug in der Bibl. Comunale.

3) Cini selbst sagt in dem Anschreiben zu diesem Risse, dafs es nicht seine Profession sei, Baupläne zu zeichnen, „. . . . e non essendosi publicata quale debba esser la pianta di si gran Tempio, mi è parso ragionevole l'appagare la curiosità del mondo. E benchè questa non sia mia professione, tutta volta avendola gia professata mio Padre . . ."

4) Storia II, 38.

der Lage an der Hand eines Risses (Abb. 1)[1]), sowie auf Grund alter und neuer Messungen[2]) die Mafse teils bis zur Wahrscheinlichkeit, teils definitiv zu berichtigen. — So beträgt der Durchmesser der Räume C (Abb. 1) nicht $24^1/_2$, sondern 35 Fufs[3]) und die Pfeiler des Langhauses sind nicht 9 Fufs, sondern 7,5 = 2,85 m stark[4]). Die Gesamtlänge der Kirche vom Hauptportale bis zum Chorabschlufs beträgt 12 Längen eines Mittelschiffjoches (à 18,70 m), und zwar liegen 6 vor der Vierung, $2^1/_2$ im Kuppelraum, 2 hinter der Vierung; $1^1/_2$ sind für Apsis, Chorumgang und Kapellenkranz (Abb. 1) anzusetzen. Die Kirche ist somit nicht 570 Fufs = 216,20 m, sondern 224,40 m (591 Fufs) lang. — Die Breite in den Querarmen = $8^1/_2$ Joche (je 3 in den Querhäusern selbst und $2^1/_2$ im Kuppelraum) beträgt somit 158,95 m, nicht wie Cini angibt 370 Fufs = 140,61 m[5]). Der Kuppeldurchmesser beträgt, wie wir bereits gesehen haben, $2^1/_2$ Jochbreite = 46,75 m[6]), nicht 130 Fufs = 49,40 m[7]). Und schliefslich haben wir allen Grund anzunehmen, dafs mit dem veränderten Durchmesser auch die Höhenmafse der Kuppel sich verschieben. Aus Dehios Aufsatz „Zur Triangulierung“[8]) geht hervor, dafs das Prin-

---

1) Unserer Abbildung liegt der als einem autore ignoto zugehörig bezeichnete Rifs Nr. 29 des Museo di Petronio zugrunde, der im Anfange des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag (vergl. S. 12ff.) und an dem nur die drei Joche in dem Querhause A, sowie die südliche Partie der Kuppelstützen auf Änderungen unsererseits beruhen.

2) Vergl. S. 17, Anm. 1.

3) Der Bologneser „Fufs“ beträgt 38,004 cm. — „Piede Bolognese“ = unita misura lineare, tanto architectonica che agrimensaria. Si divide in dodici parti eguali che diconsi oncie. (Pangaldi S. 99.) — „Oncia“ = misura lineare. La dodicesima parte del piede, equivale a centimetri 3,167″ (Pangaldi S. 89).

4) Istrum. e Scritt. Lib. B. 32, Nr. 26. (Arch. di Stato.)

5) Cini hält an den halben Jochen (B, Abb. 1) fest, über die weiter unten noch zu reden sein wird, und kommt dadurch um eine Jochbreite zu kurz.

6) Aus der Gesamtbreite heraus berechnet, hätte der Kuppeldurchmesser = $^5/_6$ der lichten Breite = 47,50 m zu betragen — kleine Differenzen, die nicht zu vermeiden sind und nicht in die Wagschale fallen. Die lichte Breite der Kirche ist 150 Fufs = 57 m — die Breite einschliefslich der Mauer 154 Fufs. — Istrum. e Scritt. Lib. B. 32, Nr. 26, Arch. di Stato.

7) Eine Tafel der verschiedenen Mafse bei Mothes II, 498.

8) Rep. f. Kunstw. Bd. XVIII, 105ff. Abb. 2.

zip 3 : 1 bei Antonio eine Rolle spielte und es liegt somit nahe, dafs für die Höhe der Kuppel die Verdreifachung ihres Durchmessers (46,75) = 140,25 m vorgesehen war. — Die Verdreifachung der triangulierten Höhe[1]) des Hauptschiffes (50,73 m) ergäbe allerdings die Höhe von 152,19 m, wie sie uns Cini (400 Fufs = 152,01 m) überliefert hat. Nun hat ja die Höhe des Hauptschiffes mit der Kuppel nichts zu tun, da wir aber der Überlieferung keinen besseren Beweis entgegenzustellen haben, als den oben angeführten und der Unterschied von 12 m bei der Höhe der Kuppel keine Rolle mehr spielt, so wollen wir der Überlieferung zu Ehren die Höhe von 152 m für unsere Darstellung beibehalten.

Cinis Rifs hat mit dem Entwurfe des ersten Architekten, Antonio di Vicenzo, so gut wie nichts mehr mehr zu tun. Er kopiert die Formen, wie sie Arriguzzi, Formigine und Peruzzi nach Antonio zuerst wieder entworfen haben, wie sie von diesen durch spätere Architekten, die Entwürfe für San Petronio zu liefern hatten, aufgenommen wurden, und wie sie der Teil B unserer Abb. 1 zeigt. Bei diesem Grundrisse fallen an dem Querhause B die halben Joche auf, die aus Gründen der Einwölbung unmöglich sind, wenn man anders nicht das einmal beobachtete System umstofsen will. Und ebenfalls aus Gründen der Erhaltung des Systems bleibt es unverständlich, wie die Kapellen (3 Abb. 1) in den Haupt- und Nebenschiffen der Querhäuser hätten untergebracht werden sollen. Die Kuppelstützen, wie sie Cinis Rifs zeigt, geben wir gar nicht wieder. Sie behalten die Profilierung der Pfeiler des Langhauses bei, verdoppeln nur den Durchmesser derselben und treten in dieser Form, mit Ausnahme des hier (Abb. 1) publizierten, bei allen noch vorhandenen Rissen, selbst bei dem Peruzzis, auf. Man mochte wohl aus Gründen der Einheitlichkeit des Stützensystems diese Form bevorzugt haben. Ein Beginnen, das indes nichts für sich hat, weil ja die Profilierung doch überall da, wo die einzelnen Glieder der Form der ottagonalen Kuppel zu folgen gezwungen sind, eine Verschiebung hätte erfahren müssen.

1) Dafs die Kirche nach den Prinzipien der Triangulation errichtet war, hat Dehio in seinem Aufsatze „Zur Triangulierung“ (Rep. f. Kunstw. Bd. XVIII, 105ff.) bewiesen.

Wie man auf den Gedanken kam, für die Kuppelstützen den Durchmesser der 2,85 m starken Pfeiler des Hauptschiffes zu verdoppeln, ist nicht mehr festzustellen. Ob es auf Grund einer im Laufe der Zeit gefälschten mündlichen Überlieferung oder im Beginn des 16. Jahrhunderts selbständig geschah als es galt, neue Entwürfe für den Kuppelbau zu schaffen, bleibe dahingestellt. Jedenfalls erscheint es ausgeschlossen, dafs Antonio di Vicenzo daran dachte, Kuppelstützen von einem Durchmesser von 5,70 m zu errichten. Sie hätten den perspektivischen Durchblick auf das empfindlichste gestört, Antonio aber, den wir als einen Künstler von bestem Geschmack noch kennen lernen werden, hätte sich einen solchen Verstofs wohl kaum zuschulden kommen lassen. An einer anderen Stelle[1]) haben wir den Gedanken ausgesprochen, dafs Antonio die nordische Gotik aus eigener Anschauung kennen gelernt habe[2]). Dazu veranlafste uns sein feines Verständnis für den Höhendrang dieses Baustils. Für die mächtige Kuppel konnte er in der nordischen Gotik keine Vorbilder finden, und so galt es denn für ihn, dieses besonders im Süden und im Osten Europas heimische Baumotiv mit dem neuen Stile in Einklang zu bringen. Er hatte das Wesen des Stützensystems der Gotik vollkommen in sich aufgenommen und da, wie wir weiter unten sehen werden, sämtliche von ihm entworfenen Baumotive und Bauglieder, im Vergleich mit ihren Vorbildern einen Fortschritt nach dem Schlankeren und Eleganteren hin bekunden, so ist anzunehmen, dafs er auch von der bis dahin üblichen Art des Kuppelbaues abgegangen wäre, dafs er die Frage des Kuppelbaues auf eine rein gotische Art gelöst und die Stützen im Charakter der Dienste und Gewölberippen aufgeführt haben würde (Abb. 1, südliche Partie). Auf diese Weise hätte der Durchmesser der Pfeiler von 2,85 m nicht verstärkt zu werden brauchen. Die tragenden Rippen aber, die vom Fundamente der Kuppel aus bis zum oberen Rande des Tambours und von hier sich verjüngend bis zum höchsten Punkte der Kuppel sich fortzusetzen hätten, würden in hervorragender Weise den Drang nach oben be-

1) Anhang V.
2) Vergl. Mothes II, 500, und Kugler III, 571.

tont haben und wären immer noch stark genug gewesen, die schliefsenden Wände der Zwischenfelder zu tragen. Aber es wäre auf diese Weise auch das schwere Mauerwerk des Tambours, wie es die nördliche Partie der Abb. 1 zeigt, überflüssig geworden und die in der ganzen Kirche wiederkehrende Mauerstärke von 88 cm hätte auch hier ihre Dienste getan. (Abb. 1, südliche Partie.) Der Aufsenschub der Rippen der Schale wäre jedenfalls durch Eisenbänder über dem Tambour innerhalb der Kuppel pariert worden, da, wie gleich dargetan werden soll, die Türme über den Räumen C (Abb. 1) als Widerlager für die Kuppel nicht in Betracht kommen konnten. — Aus Gründen der Überlieferung, und des gröfseren Durchmessers dieser Räume wegen mufs man hier aber auf Türme schliefsen. Sie hätten sich, offenbar fünfeckig, mit der abgeflachten Kante des ehemaligen Quadrates den jeweils korrespondierenden flachen Seiten der achteckigen Kuppel zugewendet; sie hätten die Glocken aufgenommen und im Erdgeschofs den Raum für die Sakristeien hergegeben, im übrigen aber nur als Trabanten der Kuppel dienen und auf eine äufserst geschmackvolle Art den Anschein einer gröfseren Stärke der Kuppelwurzel hervorrufen können — ein architektonischer Gedanke, der bei der geplanten aufserordentlichen Höhe der Kuppel von Wichtigkeit ist. Denken wir uns nun zu den sechs Jochen im Langhause je drei für die beiden Querhäuser und sieben Kapellen im Chorumgange, wie es bei A, Abb. 1 ausgeführt ist, so haben wir den Grundrifs, wie er ursprünglich von Antonio di Vicenzo entworfen gewesen sein mochte. Der Kapellenkranz nach dem Muster von San Francesco mit der zentralen Kapelle, die vom Haupteingang aus gesehen, den tiefsten Punkt der Kirche bezeichnet haben würde.

Die Ausführbarkeit der Kuppel in der ursprünglich geplanten Höhe ist bis jetzt auf allgemeinen Unglauben gestofsen, aus begreiflichen Zweifeln an den ungenügend starken Pfeilern, wie sie Arriguzzi hinzustellen angefangen hatte[1]). Haben wir aber das Stützensystem anerkannt, wie wir es eben kennen lernten, so sind wir auch um die Mafse der Kuppel selbst nicht mehr verlegen. Nehmen wir zu

1) Vergl. S. 30 ff

dem Durchmesser von 46,75 m eine Höhe von 40 m für den Zylinder und von 45 für die Schale, die eigentliche Kuppel, an, so kommen wir auf eine Höhe von 135 m, wenn wir die (rund) 50 m Gewölbehöhe dazu rechnen[1]), auf denen der Tambour aufzusitzen hätte. Für die Laterne blieben dann noch 17 m und wir hätten Proportionen, die dem Gesamtbau nirgends widersprächen. Der Kuppel wäre somit eine dominierende Stellung zugekommen und sie hätte zu dem Unterbau in einem Verhältnis gestanden ungefähr wie Michelangelos Kuppel in dem ursprünglichen Entwurfe zur Peterskirche. Überhaupt fällt es auf, dafs schon Antonio di Vicenzo jenem Ziele nachging, das Brunellesco, Bramante und Michelangelo anstrebten, dem monumentalen Kirchenbau unter der Herrschaft einer gewaltigen Kuppel, so wie es im St. Peter in Rom in seiner vollendetsten Form erreicht worden ist.

Der Gedanke, dafs die Türme als Widerlager für die Kuppel bestimmt gewesen seien[2]), ist, so viel er auch für sich hat und so gerne wohl jeder Freund einer monumentalen Architektur an ihm wird festhalten wollen, nicht haltbar. Nehmen wir an, die Ruhepunkte, die in den Winkeln der Kreuzung (bei 4, Abb. 1) erkennbar gemacht sind und die wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert stammen, als man es schon aufgegeben hatte, die Kuppel in der ursprünglich beabsichtigten Höhe auszuführen, nehmen wir also an, diese Ruhepunkte wären auf den Entwurf Antonios zurückzuführen, so müfsten hier offenbar kräftige Strebebogen von der Kuppel (5, Abb. 1) aus, haben einmünden sollen. Da nun aber die Ruhepunkte, wie wir sie auf dem Risse sehen, über den Wölbungen der Seitenschiffe in einer Höhe von ungefähr nur 30 m liegen, die Angriffspunkte der Strebebogen am Zylinder dagegen in einer Höhe von 90 m — also 60 m höher lägen, so müfsten die Ruhepunkte

---

1) Das Hauptschiff wäre, wie ursprünglich beabsichtigt, nach den Prinzipien der Triangulierung $133\frac{1}{2}$ Fufs = 50,73 m hoch geworden. — Vergl. Dehio „Zur Triangulierung“ (Rep. f. Kunstw. Bd. XVIII, S. 110), ferner den Stich von Friano Ambrosini (Bibl. Com. di Bologna), Publ. bei Dehio, Proportionsgesetz Taf. 94. Dehio „Zur Triangulierung“, Rep. f. Kunstw. Bd. XVIII, 105 ff. Dehio und von Bezold II, 528/29.

2) Vergl. Dehio und von Bezold II, 532.

mittels Türmen um etwa 40 m gehoben, d. h. ihrem Angriffspunkte näher gerückt werden. Damit wäre aber immer noch keine Festigkeit für die Kuppel erreicht. Der Seitenschub der Rippen der Schale (R, Abb. 1) würde nach Ziffer 6 (Abb. 1) hindrücken und die Strebebogen könnten höchsten bewirken, dafs der Tambour nicht nach Ziffer 6, sondern in der Richtung nach Ziffer 7 hin auseinander gedrückt würde. Der Seitenschub der Schale hätte also trotz der Türme im Innern der Kuppel auspariert werden müssen, und die Türme als Widerlager wären überflüssig gewesen. Aber sie hätten auch, da sie jedenfalls bis zu einer Höhe von zirka 90 m emporgeführt hätten werden müssen[1]), die Kuppel selbst zu stark maskiert und den beabsichtigten grofsartigen Eindruck derselben nicht gefördert, sondern beeinträchtigt.

Um den Beginn des 16. Jahrhunderts mochten die Risse Antonios bereits so lange verloren gewesen sein, dafs man sich der spezielleren Formen der Kirche nur noch dunkel errinnerte. Aber der neuerwachte Baueifer machte neue Vorlagen nötig, und so mufste man sich denn wohl oder übel mit der Anfertigung neuer Entwürfe beschäftigen. Arduino Arriguzzi war seit 1507 Dombaumeister[2]) und ihm fiel die Besorgung der nötigen Zeichnungen zu (1514)[3]). Auf ihn müssen die ersten Rekonstruktionen der Risse Antonios zurückgeführt werden und ihm müssen auch die vielen Irrtümer zugeschrieben werden, die sich auf Grund seiner Risse eingebürgert und fortgepflanzt haben. Er war, trotzdem in Bologna die Vorliebe für die Gotik noch lange vorhielt, aus dem Wesen des „deutschen" Stiles bereits herausgewachsen — wenn er mit diesem Stile überhaupt jemals verwachsen gewesen — und in seinem architektonischen Empfinden war nichts von jenem freien Schwunge, der Antonio als Architekt so grofs machte. Arduino mochte sich daher in einer nicht geringen Verlegenheit befunden haben, als es gegolten hat, den vergessenen Gedanken Antonios nachzugehen, waren doch noch die beiden Hauptarbeiten zu vollbringen, die Errichtung der

1) Der Ruhepunkt der Strebebogen (4, Abb. 1) in einer Höhe von zirka 70 m hätte ja nicht der höchste Punkt der Türme sein können.

2) Entrata e Spesa vom 29. 3. (Arch. di S. Petr.)

3) Misc. II, Fasc. A, Nr. 6. (Arch. di S. Petr.)

Kuppel und die Einwölbung des Hauptschiffes. Was die Überlieferung zu sagen wufste, mochte dürftig genug oder bis zur Unbrauchbarkeit entstellt gewesen sein. Die eigene Erfindung mufste also die Dokumente ersetzen. Dafs man nun aber der Kuppelanlage in einer gewissen Ratlosigkeit gegenüber stand, geht schon daraus hervor, dafs man sich durch die Versetzung der Türme auf die Ecken der Querhäuserfassaden (D, Abb. 1)[1]) offenbar die Hände einigermafsen frei zu machen suchte. Zu dieser Versetzung der Türme mochte allerdings auch die Ansicht beigetragen haben, dafs durch die Schwingungen der Glocken die Sicherheit der Kuppel gefährdet würde[2]); die konstruktiven Schwierigkeiten mögen aber den Ausschlag gegeben haben, denn hinsichtlich der Glocken hätte man sich schliefslich ja mit kleineren Instrumenten behelfen können. Florenz mufste aus der Verlegenheit helfen und in Florenz holte man sich Rat für die Kuppelanlage. Man griff demgemäfs zu der seit Jahrhunderten geflegten Art des Kuppelbaues und das Problem der monumentalen gotischen Kuppel, das in San Petronio in Bologna hätte gelöst werden können, sank in den Bereich der Unvollendung zurück. Nach dem Florentiner Muster errichtete also Arriguzzi seine Kuppelstützen, baute aber die Pfeiler, die dort viel schwerer sind als nötig, leichter, als dafs sie die Kuppel in den ursprünglich beabsichtigten Proportionen hätte tragen können. Die überschlanken „Pilastroni", die er 1512 und 1513 errichtete[3]), folgen nur der ottagonalen Form der Kuppel und wollen aufser den schweren Tambourmauern, wie sie die nördliche Partie unserer Abb. 1 zeigt, auch noch die Schale mit der Laterne auf sich nehmen. — Wie aus einer anonymen Kritik[4]) des verloren gegangenen Risses Formigines hervorgeht, gab er an Stelle der sieben Kapellen im Chorumgang sechs[5]) und zeichnete auch die unmöglichen Kapellen (3, Abb. 1) in die Haupt- und Neben-

1) Anhang VI. Nr. 3. 6.

2) Misc. II Fasc. C. Nr. 11. (Arch. di Petr.) — Das mag auch ein Grund sein, weshalb man in Italien so selten grofse, wohltönende Glocken trifft.

3) Entrata e Spesa. Vergl. S. 30 Anm. 2 u. 3.

4) Anhang VI. (Misc. II Fasc. B. 21. Arch. di S. Petr.)

5) Anhang VI. Nr. 7.

schiffe der Seitenarme ein[1]). Ob die halben Joche (B, Abb. 1) von ihm stammen, läfst sich mit Gewifsheit nicht sagen. Es ist jedoch anzunehmen, weil wir sie bei späteren Autoren finden, die ohne Arduinos Autorität, oder wider dieselbe, sie nicht aufgenommen haben würden. Da im übrigen aus der zitierten Kritik hervorgeht, dafs Arduino in den Räumen C (Abb. 1) je zwei Kapellen untergebracht hatte[2]), so mag auch er es gewesen sein, der die Sakristeien zuerst nach den Räumen D (Abb. 1), den Erdgeschossen der Glockentürme, verlegte. Arduinos Rifs hat also dem Teile B unserer Abb. 1 geglichen, zu der wir uns die Kuppelstützen der nördlichen Partie unserer Abb. 1 hinzudenken müssen.

Gelegentlich der mehrfachen Zitierung der anonymen Kritik ist schon mancher Seitenblick auf den nicht mehr existierenden Rifs des Marchese Andrea da Formigine gefallen. Versuchen wir auch dieses Blatt zu rekonstruieren. Dafs Andrea die Form des lateinischen Kreuzes beibehalten, bedarf wohl keines besonderen Beweises und in bezug auf die Mafse das Hergebrachte anzuerkennen, dazu war er wie alle anderen schon durch die stehenden sechs Joche (das Mittelschiff war noch nicht eingewölbt) gezwungen. Die Kuppelstützen, die seinem Kritiker nicht gefallen, mögen die Profilierung der Pfeiler des Langhauses beibehalten haben[3]), so wie wir sie gleich bei Peruzzi kennen lernen werden. Der Durchmesser dieser Stützen von 18 Fufs = 6,84 m[4]) ist allerdings sehr reichlich bemessen, zumal Formigine offenbar schon nicht mehr daran gedacht hat, die Kuppel zu der ursprünglich beabsichtigten Höhe emporzuführen. Sein Kritiker spricht von „archi di sopra li quali ponzano ne la cupola“[5]). Diese „Bogen“, die über einer Höhe von 100 Fufs = 38 m[6]) ansetzen sollten (es ist die Höhe, die Formigine dem Gewölbe des Hauptschiffes geben wollte)[7]), konnten aber nicht bis zu dem schon

1) Anhang VI. Nr. 3. 6. 7.
2) Anhang VI. Nr. 7.
3) Anhang VI. Nr. 5.
4) Anhang VI. Nr. 7.
5) Anhang VI. Nr. 4.
6) Anhang VI. Nr. 9.
7) Misc. II Fasc. C. Nr. 16. (Arch. di S. Petr.)

bezeichneten Angriffspunkte am Tambour (90 m) hinaufreichen, ohne bei ihrer Länge (die in diesem Falle ungefähr 52 m betragen haben würde) den denkbar unschönsten Anblick abzugeben, ohne von einer sehr zweifelhaften Festigkeit zu werden. Die Kuppel mufste also bedeutend niederer gedacht gewesen sein. Formigine hat ferner, Arriguzzi folgend, die Türme bei der Kuppel aufgegeben, erfreulicherweise aber auch von den Türmen auf den Seitenschiffen abgesehen[1]). Er hat die bewufsten Kapellen (3, Abb. 1 B) in den Querarmen[2]) und die Kapellen im Chorumgange[3]) fallen lassen und an jeder dieser drei Stellen je drei Portale angebracht[4]). Die Eingänge am Chorhause werden von dem anonymen Kritiker mit Recht verurteilt, doch erscheinen uns die Eingänge in den Fassaden der Querhäuser weit geschmackvoller als die von eben diesem Kritiker verteidigten Kapellen (3, Abb. 1 B), die ja doch nur als etwas Unorganisches an die flachen Wände hätten angeklebt werden können. Wie es bei Formigine um die halben Joche (Abb. 1 B) stand, darüber erhalten wir keine Auskunft, er wird wohl mit den Kapellen auch sie haben fallen lassen.

Baldassare Peruzzi hat für seinen Grundrifs[5]) (1521) im grofsen und ganzen die Formen angenommen, wie er sie in dem Entwurfe des Arriguzzi vorfand. Doch hat er den Unterschied zwischen Kuppel- und Gewölbestützen zu beseitigen gesucht und zu diesem Zweck den Typus der Pfeiler des Langhauses mit verdoppeltem Durchmesser für die Kuppel beibehalten, wie er es wohl in dem Grundrisse Formigines gefunden haben mochte. Er hat, wie der von ihm eingereichte Längenschnitt der Kirche zeigt[6]), die Kuppel bedeutend niederer gestaltet und, wie ebenfalls aus diesem Längsschnitt ersichtlich wird, für die Obermauer des Hauptschiffes jene Fenstergalerie in Vorschlag gebracht, die später von Ambrosini[7]) wieder aufgegriffen worden ist.

---

1) Anhang VI. Nr. 6.
2) Anhang VI. Nr. 3. 6.
3) Anhang VI. Nr. 2.
4) Anhang VI. Nr. 3.
5) Museo di S. Petr. Nr. 3.
6) Museo di S. Petr. Nr. 50.
7) Stich. Publiziert bei Dehio. Proportionsgesetz, Taf. 94; Dehio, Zur Triangulierung (Rep. f. Kunstwiss. Bd. XVIII) S. 105 und Dehio und von Bezold II, 528/29.

Die Risse zweier unbekannter Autoren[1]) decken sich vollkommen mit dem Peruzzis.

Weit mehr Selbständigkeit legte Girolamo Rinaldi an den Tag, die allerdings nicht überall die besten Früchte getragen hat. In beiden Rissen[2]) (1626) weicht er von den hergebrachten Formen ab, indem er durch allerhand rechtwinklige Ausbuchtungen an den Seitenarmen und dem Chorhause mehr Bewegung in die äufseren Konturen der Kirche zu bringen sucht. Erfreulicherweise hat er die Türme auf den Seitenarmen aufgegeben und auch die Unmöglichkeit der Kapellen (3, Abb. 1 B) erkannt. Er gibt hier in der Breite des Hauptschiffes Anbauten, die wohl als Kapellenanbauten zu verstehen sind, in deren Tiefe er je einen Altar vorsieht und über denen jedenfalls Rose oder Fenster die feste Wand durchbrochen haben würden. Auf beiden Rissen verringert er den Durchmesser der Kuppel und macht dann bei Nr. 14 (Mus. di S. Petr.) noch ein Kunststück, das uns an dem Manne wieder irre werden läfst, der mit seinen Plänen für die Einwölbung des Hauptschiffes Verständnis für dieses Glied der Gotik bewiesen hat. Die kleineren Kuppeln, die im Durchmesser eines Mittelschiffjoches auf dem Chorhause und auf den beiden Seitenarmen im Abstande je eines Joches die Hauptkuppel flankieren sollten (8, Abb. 1), gehören zu dem Ungotischsten, was man sich denken kann. Abgesehen davon, fehlt ihnen als Gruppe der Charakter eines geschlossenen Ganzen, den sie nur dann hätten erhalten können, wenn Rinaldi die flankierende Kuppel auch für den vierten Arm des Kreuzes, für das Langhaus[3]), in Vorschlag gebracht hätte (9, Abb. 1), so dafs die Kuppeln auf dem Grundrisse des lateinischen Kreuzes das griechische wiederholt hätten.

Blicken wir zurück, so sehen wir, dafs all' die Mühe, die man sich gegeben hat, und alle die Anfertigungen von Rissen nicht mehr

1) Museo di S. Petr. Nr. 30 und 38 = Gatti, Catalogo, S. 14 will sie einem Maler Sebastiano zuschreiben, dem am 14. August 1522 für duos modulos plantae ecclesiae 3 Lire bezahlt worden sind. (Entrata e Spesa., Arch. di S. Petr.)

2) Museo di S. Petr. Nr. 14. 16.

3) Die 1587/89 von Francesco Terribilia geschaffene Volte deckte allerdings gerade das Joch ein (Ziffer 9, Abb. 1), auf das diese Kuppel zu sitzen gekommen wäre.

bedeuten können als ein zweckloses Lavieren, bei dem bald dieser, bald jener etwas verbesserte oder verschlechterte und bei der man von der ursprünglich beabsichtigten Grofsartigkeit des Planes immer mehr abkam.

So ist man denn auch über die sechs über dem Quadrat gewölbten vierteiligen Joche des Langhauses nicht hinausgekommen, denen sechs ebenso lange aber nur halb so breite Joche in den Seitenschiffen entsprechen. Für die quadratische Pfeilerstellung hat der Florentiner Dom vorbildlich gewirkt, das Muster der Pfeiler selbst — vier Pilaster über Kreuz mit Halbsäulen in den Ecken — haben wir in Santa Maria del Fiore zu suchen, wo wir auch die weniger scharf profilierten Vorbilder für die Kapitelle finden. Diese sind jedoch bei San Petronio näher an den Angriffspunkt der Bogen herangerückt, wodurch der Eindruck einer gröfseren Schlankheit der Pfeiler und einer bedeutenderen Höhe des ganzen Raumes erreicht wird. Abweichend von dem Florentiner Vorbild sind die sechs Joche (in Florenz vier) vor der Kuppel und die Anordnung von je zwei Kapellen auf ein Joch, deren Tiefe der Breite des Seitenschiffes ungefähr gleichkommt und die wie diese über Kreuz gewölbt, etwa ein Drittel niederer sind als die Seitenschiffe[1]). Durch die Kapellen

---

1) Die Seitenschiffe sind einschliefslich der 9 σ = Oncien = $28\frac{1}{2}$ cm starken Wölbungen 71 Fufs = 26,98 m hoch und von Pilaster zu Pilaster $21\frac{1}{2}$ Fufs = 8,14 m breit.

Die Kapellen sind 23 Fufs = 8,74 m tief, 20 Fufs 7 σ = 7,82 m breit und 18,65 m hoch (Gatti, La fabbrica, Tav. V).

Das Hauptschiff ist von Pilaster zu Pilaster 42 Fufs 8 σ = 16,21 m (von Achse zu Achse der Pfeiler 18,70 m, Gatti, La fabbrica) breit und 120 Fufs = 45,60 m hoch. (Brief von G. Rinaldi vom 9. November 1648. Misc. II Fasc. C. Nr. 11. Arch. di S. Petr.) Die Volte Terribilias war $105\frac{1}{2}$ Fufs = 40,09 m hoch. Die Höhe nach dem Triangulationssystem hätte $133\frac{1}{2}$ Fufs = 50,73 m betragen. — Diese Mafse sind, soweit nicht anders bemerkt, einem Schriftstücke vom 14. September 1589 entnommen, das die eigenhändigen Unterschriften von Francesco Terribilia, Friano Ambrosini und des von Springer zum „gotischen Schneider" getauften Carlo Carrazzi, genannt Cremona, trägt (Istrum. e Scritt. Lib. 32, Nr. 26. Arch. di Stato) und stimmen mit den von Ceri und Gatti vorgenommenen neueren Messungen bis auf Abweichungen von einigen Centimetern überein. — Auffallend ist es, dafs F. Ambrosini drei Jahre später behauptet, Terribilias Volte wäre nur 100 Fufs 10 σ hoch gewesen. = Stich von 1592. (Biblioteca

wird der Eindruck einer fünfschiffigen Anlage hervorgerufen, sowohl von aufsen gesehen als von innen, und dieser Eindruck wird in dem letzteren Falle noch dadurch bestärkt, dafs die Lichtzuführung für die Kapellen mittels eines Rundfensters über zwei grofsen spitzbogigen Fenstern geschieht, und dafs das Motiv des Rundfensters sich über den Scheidebogen der Seitenschiffe und des Mittelschiffes wiederholt. So wird das oft publizierte edle System erzielt, wie es z. B. Abb. 361 bei Springer, Handbuch II, oder Abb. 41 bei Weber zeigt. Mit dem Eindruck der fünfschiffigen Anlage beginnen aber Mailänder Einflüsse sich Geltung zu verschaffen, die sich auch auf Details, wie Fenster und Zierformen, erstrecken. Die Reisen Antonios nach Mailand, die in den Spesenbüchern verzeichnet sind[1]), können als Belege dafür dienen, dafs er nicht nur in Florenz seine Inspirationen bezog. So ist denn unter den Auspizien des Grundsatzes „alles zu prüfen und das Beste zu behalten" hier ein Innenraum entstanden, der an Weite, an Helligkeit und an Schönheit der Durchblicke seine Vorbilder am Arno und am Po weit überflügelte. Wenn der Bau so zur Ausführung gekommen wäre, wie er geplant war, wenn das Mittelschiff seine ursprünglich beabsichtigte Höhe erhalten und den Blick über die Vierung hinaus in die Tiefe des Chores gelenkt hätte, so würden eine perspektivische Wirkung und eine Raumwirkung erzielt worden sein, wie sie auch von der Peterskirche in Rom nicht übertroffen worden wäre.

Comunale di Bologna.) Publ. bei Dehio, Proportionsgesetz, Taf. 94; Dehio, Zur Triangulierung (Rep. f. Kunstwiss. Bd. XVIII, S. 105 und Dehio und von Bezold II, 528/29).

1) Entrata e Spesa vom 26. März 1393.

II. TEIL.

Die Baugeschichte.

Die Baugeschichte von San Petronio läfst sich in drei grofse Epochen einteilen, deren erste, von 1390 bis um 1480, in der Hauptsache der Errichtung des Rohbaues gegolten hat. In die zweite, von ungefähr 1510 bis in die achtziger Jahre desselben Jahrhunderts, fallen vorwiegend die Sorgen um die Fassade, die dritte Epoche von 1587 bis 1659 gilt der Einwölbung.

Am 26. Februar 1390 erhielt Antonio di Vicenzo von der Stadt den Auftrag, auf Grund der unter dem Beirate des Servitengenerals Andrea Manfredi von ihm entworfenen Pläne ein Modell von der Kirche anzufertigen, so grofs, dafs je eine Oncie einem Fufse des Mafses der Kirche entspräche[1]). Das Modell, das somit den zwölften Teil der Gröfse der Kirche (49 Fufs 3 σ[2]) = 18,71 m) zu bekommen hatte, war als ein solider Bau in Stein und Mörtel („di pietra e calcine", Doc. l. c.) in dem alten Palazzo Pepoli[3]) (Hof?) aufzuführen. Es gefiel allgemein[4]), und die Bauarbeiten begannen, nachdem Antonio am 3. Juni desselben Jahres zum Dombaumeister ernannt worden[5]) und nachdem an dem darauffolgenden 7. Juni unter grofsen Feierlichkeiten der Grundstein gelegt worden war[6]). In den Jahren 1390 und 1391 war ein Anzahl Häuser und

1) Comp. e Conv. Lib. A, S. 2 und Doc. Lib. II, Nr. 14. (Arch. di S. Petr.)

2) Burckhardt gibt in seiner Gesch. d. Ren., S. 110, irrtümlich 53 Fufs an. — Auch was Dehio und von Bezold II, 531, über Mafs und Material des Modells sagen, stimmt nicht. Mothes, der sonst zuverlässigste der Historiographen von S. Petronio, irrt hier (II, 497) ebenfalls.

3) und 4) Anhang V, S. 15/16. (Comp. e Conv. Lib. A. Arch. di S. Petr.)

5) Comp. e Conv. Lib. A., S. 11, und Doc. Lib. II, Nr. 15. (Arch. di S. Petr.)

6) Masini, S. 109.

Kirchen niedergelegt worden[1]) um Platz für den neuen Bau zu schaffen, der bereits langsam in die Höhe stieg. Schon 1391 wurden Verhandlungen gepflogen mit dem venezianischen Steinmetz Girolamo Barozzi, betreffs Lieferung von Istrischen und Veroneser Marmor. Die Steine sollten zur Einkleidung des Fassadensockels dienen und mufsten profiliert sein, gemäfs Antonios Fassadenentwurfe, den man auf die Frontmauer des Palazzo Comunale hatte malen lassen[2]). Im Jahre 1393 erhielt der Maler Jacopo (d'Avanzi?, di Paolo?) 15 Soldi für den Entwurf von sechs Heiligen, die man dem Bildhauer Paulo de Venetiis in Venedig zur Übertragung in Marmor (Reliefs) übermittelte[3]). Der Auftrag scheint indes nicht erledigt worden zu sein, denn im November desselben Jahres vereinbaren die Fabricieri von San Petronio mit Paolo Bonaiuto in Venedig die Herstellung von sechs Heiligen als Tiefreliefs (S. Petronio, S. Francesco, S. Domenico, S. Paolo, Sant' Ambrogio, S. Floriano)[4]), die zum Teil im folgenden Jahre abgeliefert wurden. Im September 1393 war bei Giovanni di Riguzzi in Venedig ein St. Peter[5]) und bei Johannes Ferrabech eine Madonna mit dem Kinde bestellt worden[6]). Auch diese beiden Werke wurden 1394 geliefert; die tüchtigere Arbeit Ferrabechs hat in der ersten Kapelle Unterkunft gefunden, während man die anderen Reliefs am Sockelgeschofs der Fassade anbrachte. 1393 erhalten Girolamo Barozzi und Francesco de' Dardi in Venedig Auftrag zur Lie-

---

1) Comp. e Conv. Lib. A., S. 195, und Doc. Lib. II, Nr. 13. (Arch. di S. Petr.)
Doc. Lib. II, Nr. 12. (Arch. di S. Petr.)
Doc. Lib. II, Nr. 16. (Arch. di S. Petr.)
Lib. degli atti III, 119, und Doc. Lib. VII, Nr. 25, II. (Arch. di S. Petr.)
Lib. degli atti IV, 37, und Doc. Lib. VIII, Nr. 16, III. (Arch. di S. Petr.)
2) Comp. e Conv. Lib. A., S. 22ff., und Doc. Lib. II, Nr. 19. (Arch. di S. Petr.)
3) Entrata e Spesa vom 28. Februar. (Arch. di S. Petr.)
4) Comp. e Conv. Lib. A., S. 35, und Doc. Lib. II, Nr. 31. (Arch. di S. Petr.)
5) Comp. e Conv. Lib. A., S. 35, und Doc. Lib. II, Nr. 30. (Arch. di S. Petr.)
6) Comp. e Conv. Lib. A., S. 32, und Doc. Lib. II, Nr. 32. (Arch. di S. Petr.)

ferung des Maſswerkes für die Fenster der beiden ersten Kapellen[1]), 1397 für die beiden nächsten[2]); fernere Aufträge für die Lieferung von Marmor zur Einkleidung des Sockels der Flanken ergehen in den folgenden Jahren, so daſs im ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts die beiden ersten Joche bis auf die Wölbung des Mittelschiffes, das man provisorisch mit Holz eingedeckt hatte, innen und auſsen fertig sind. — An die Einwölbung der Kapellen und Seitenschiffe hatte man natürlich längst denken müssen. Schon im Jahre 1393, in dem ein ganz besonderer Baueifer zutage tritt, hatte man ja mit der inneren Ausschmückung begonnen, da man in eben diesem Jahre das neue Haus bereits dem kirchlichen Dienste übergab. Im März 1393 lieferte Lippo Dalmasio eine groſse Tafel mit Heiligen und im April werden drei groſse Messen (wohl die ersten) angeordnet, die „pontificalmente" abzuhalten seien[3]).

Sei es nun, daſs man glaubte des Modells entbehren zu können, nachdem die beiden ersten Joche standen, oder sei es, daſs der reiche Jacopo de' Pepoli durch das Modell sich behindert fühlte, im September 1402 gab man den Maler Jacopo di Paolo Auftrag zur Anfertigung eines kleineren, ungefähr 10 Fuſs groſsen hölzernen Modells („di legname e carta bombagina incollata")[4]), nach dessen Vollendung, um 1406, das Steinmodell Antonios abgetragen wurde.

Die Gelder für den Kirchenbau waren bis dahin reichlich eingegangen. Auſser den offiziellen Beisteuern[5]) waren testamentarische und fromme Schenkungen in die Baukasse geflossen[6]) und die Ar-

---

1) Comp. e Conv. Lib. A., S. 36, und Doc. Lib. II, Nr. 33. (Arch. di S. Petr.)

2) Comp. e Conv. Lib. A., S. 43, und Doc. Lib. III, Nr. 17. (Arch. di S. Petr.)

3) Comp. e Conv. Lib. A., S. 37, und Doc. Lib. II, Nr. 25. (Arch. di S. Petr.)

4) Comp. e Conv. Lib. A., S. 35 und 53, und Doc. Lib. IV, Nr, 14, III. (Arch. di S. Petr.)

5) Anhang III. (Statuti II, Fol. 6. Arch. di S. Petr.)

6) Comp. e Conv. Lib. A., S. 62, und Doc. Lib. III, Nr. 11. (Arch. di S Petr.)
„ „ „ A., S. 62, „ „ „ III, „ 16. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 5, „ „ „ III, „ 19. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 5, „ „ „ III, „ 20. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 6, „ „ „ III, „ 21. „ „ „ „
„ „ „ A., S. 64, „ „ „ III, „ 33. „ „ „ „
„ „ „ A., S. 64, „ „ „ III, „ 34. „ „ „ „

beiten konnten einen normalen Verlauf nehmen. Aber die Leiden hemmender Geldverlegenheiten, wie sie sich an die Baugeschichte aller grofsen Dome hefteten, blieben auch S. Petronio nicht erspart. Um 1410 rifs der Kardinallegat Baldassare Cossa, der übel beleumundete, 1415 auf dem Konstanzer Konzil abgesetzte nachmalige Johann XXIII., das Eigentum vieler Klöster und Kirchen in der Romagna an sich[1]), bei welcher Gelegenheit auch die Bauhütte von S. Petronio fast alle Mittel verlor. Das Werk geriet ins Stocken, und erst als im Jahre 1418 ein Breve Martins V. zur Förderung des Kirchenbaues ermahnte[2]), wurden die Arbeiten wieder aufgenommen. Waren inzwischen auch neue Schenkungen eingegangen[3]), so hatte die Baukasse sich doch noch nicht recht erholt. Man war gezwungen, langsamer zu tun und die Pilaster zu zwei weiteren Jochen, die man, wie die Ein- und Ausgangsbücher zeigen, in den Jahren 1418—1424 errichtete, erhielten erst 1441 die ihnen zugedachten Gewölbe[4]). Im Jahre 1446 erhält ein Matteo di Giovanni aus Faenza seinen Sold für die Fundamentierung von sechs Pfeilern, die er bis zum Fufsboden der Kirche herauf zu bauen hatte[5]) und die man in den folgenden Jahren emporgeführt hat. Ende der siebziger Jahren sind die letzten Buchungen zu finden[6]), die sich auf die Einwölbung der

---

Doc. Lib. IV, Nr. 1. (Arch. di S. Petr.)
„ „ IV, „ 13. „ „ „ „
Comp. e Conv. Lib. A., S. 65, und Doc. Lib. IV, Nr. 14. (Arch. di S. Petr.)
Lib. †, I II, S. 1, und „ „ IV, „ 25. „ „ „ „
Comp. e Conv. Lib. B., S. 35, und „ „ IV, „ 28. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 36, „ „ „ IV, „ 29. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 38, „ „ „ IV, „ 30. „ „ „ „
„ „ „ B., S. 40, „ „ „ IV, „ 31. „ „ „ „
„ „ „ A., S. 66, „ „ „ IV, „ 33. „ „ „ „

1) Labbé, Bd. XVI, S. 160/61.
2) Doc. Lib. V, Nr. 25. (Arch. di S. Petr.)
3) Lib. †, I II, S. 1, und Doc. Lib. IV, Nr. 28, II. (Arch. di S. Petr.)
Lib. †, I II, S. 14, und Doc. Lib. V, Nr. 15. (Arch. di S. Petr.)
Comp. e Conv. Lib. B., S. 36, und Doc. Lib. IV, Nr. 29. (Arch. di S. Petr.)
4) Lib. †, I II, S. 101ff. (Arch. di S. Petr.)
5) Entrata e Spesa vom 27. Januar 1446. (Arch. di S. Petr.)
6) Entrata e Spesa vom 31. Oktober 1478 und vom 10. Juli 1479. (Arch. di S. Petr.)

Kapellen und Seitenschiffe sowie auf die Errichtung zweier Campanili beziehen, von denen jedoch der östliche, der über das Dach des Seitenschiffes nicht emporragt, unvollendet blieb. Somit wäre also der Bau so, wie wir ihn gegenwärtig sehen, um 1480 vollendet gewesen, mit Ausnahme des Gewölbes über dem Hauptschiffe, mit Ausnahme der Marmorverkleidung der Fassade über dem Sockel, mit Ausnahme des Schmuckes der Seitenportale und verschiedener Einzelheiten des Hauptportals und mit Ausnahme der beinahe zwei Jahrhunderte später angebauten Apsis.

Wenn nun die Stützen des dritten und vierten Jochs erst in den vierziger Jahren ihre Deckung erhielten, so trägt aufser der Tatsache der knappen Geldmittel auch noch der Umstand schuld daran, dafs durch die Arbeiten an der Fassade das Interesse von ihnen abgelenkt wurde. Das finstere Antlitz, das die Kirche in der rohen Ziegelwand der Stadt zeigte, mochte den Bolognesern längst ein Dorn im Auge gewesen sein und es ist begreiflich, dafs man Anstalten traf zu einer des Hauses würdigen Marmorverkleidung. Der Anfang sollte mit den Eingängen gemacht werden, denen man einen reichen bildnerischen Schmuck zugedacht hatte. Schon im Jahre 1419 wird die Fracht für zwanzig Marmorsäulen bezahlt[1]), die keine andere Bestimmung gehabt haben konnten, als zur Umrahmung der Portale zu dienen. Was aber einige Jahre später zu besonderem Eifer in bezug auf die Fassadenvollendung mahnte, das war der Umstand, dafs 1423 oder 1424[2]) der gröfste Teil des Palazzo Comunale niedergebrannt war, an dessen Front, wie wir bereits erfahren haben, Antonios Fassadenentwurf als Fresko angebracht war. Die Vorlage war somit vernichtet. Antonios Zeichnungen mochten nicht mehr existiert haben und das Modell Jacopos di Paolo konnte seiner unbedeutenden Proportionen wegen keine Details enthalten. Es galt daher das Bild, soweit man es im Gedächtnis trug, zu fixieren und so schlofs denn am 28. März 1425 der Erzbischof von Arles, der damalige „Governatore" von Bologna mit Jacopo della Fonte (Quercia) einen Vertrag[3]) betreffs Ausschmückung des Hauptportals

1) Entrata e Spesa vom 18. Mai. (Arch. di S. Petr.)

2) Malaguzzi. S. 37.

3) Lib. †, I II, S. 61ff. und Doc. Lib. VI, Nr. 8. (Arch. di S. Petr.) Publ. bei Milanesi II, 125, Davia, S. 29 und Gatti, Fabbrica, S. 80ff.

nach einem Entwurfe Quercias, aber nach den Angaben des Erzbischofs, die sich ohne Zweifel auf Antonios Entwurf stützten. Der Kontrakt enthält Einzelheiten (die später allerdings mannigfache Wandlungen erfuhren) über Höhe und Breite des Portals, über seinen Schmuck mittels architektonischer Formen, wie über seine Ausstattung mit Werken der höheren Plastik. So über die zu schaffenden Propheten und Sybillen, über die vierzehn Geschichten aus dem alten Testament (jetzt zehn), über die drei Geschichten aus dem Leben Jesu (jetzt fünf), über die Mutter mit dem Kinde, den Papst (Martin V.) als Heiligen und St. Petronius zu ihren Seiten, wie sie an Leibung, Pilastern, Architrav, in der Lünette und am Lünettenbogen hätten angebracht werden sollen. In dem spitzen Giebelfelde über der Lünette sollte ein Christus dargestellt werden, der von Engeln zum Himmel emporgetragen wird. Über dem Giebel selbst hätte ein Crocifisso den letzten Abschluſs nach oben gebildet. Das Portal war ganz im Stile jener Zeit gedacht, und so durften denn auch die beiden Löwen nicht fehlen, die in Lebensgröſse links und rechts vor der Leibung hätten Aufstellung finden sollen.

Die Arbeiten sollten nach der Herbeischaffung des nötigen Materials in zwei Jahren beendet sein, schleppten sich aber, wie bekannt, über dreizehn Jahre hin und waren auch noch nicht getan, als Jacopo 1438 aus dem Leben schied. Die Gründe dieser Verschleppung liegen daran, daſs Jacopo durch frühere Verträge der Sieneser Dombaubehörde verpflichtet war und nun von den Mahnbriefen der Fabricieri bald von Bologna nach Siena, bald von da nach Bologna gehetzt wurde, wie es Cornelius ausführlich dargestellt hat[1]). Aber der Umstand, daſs Jacopo für die Beschaffung des Rohmaterials zu sorgen hatte, mochte ihm auch die Arbeit verleidet haben. Die vielen Reisen mochten ihm beschwerlich geworden sein[2]), denn er

1) Cornelius, S. 30ff.

2) Aus einem Briefe vom 26. Juni 1426 (Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. Arch. di S. Petr. = publiziert bei Milanesi II, 132 und bei Davia, S. 30) geht hervor, daſs er sich zum Ankauf von Marmor in Venedig, dann in Verona aufhielt. Nachdem er eine kurze Zeit in Siena geweilt, sehen wir ihn im Oktober desselben Jahres schon wieder in Ferrara, wo er für das Bologneser Werk die Verladung von Marmor, darunter die Türpfosten für das Hauptportal, überwachte. (Vacchetta vom 10. Oktober 1426, Arch. di S. Petr.)

war nicht mehr jung[1]) und infolge seiner Sieneser Verpflichtungen war seine Zeit äufserst knapp. So schreibt er am 23. November 1428 von Siena aus, dafs er wieder nach Bologna kommen wolle, dafs man aber zuerst für den nötigen Marmor sorgen solle, damit er sechs oder sieben Leute beschäftigen könne[2]). — Offenbar ist dadurch, dafs Quercia mehr Arbeiten annahm als er bewältigen konnte, zwischen ihm und den Baubehörden nach und nach ein Verhältnis entstanden, das manchmal recht unangenehme Formen angenommen haben mochte. Da er weder in Bologna noch in Siena bei der Arbeit bleiben konnte, hielt man den bedungenen Lohn zurück und er nimmt Veranlassung, in dem oben zitierten Briefe sich darüber zu beklagen, dafs man nie seine Gehilfen bezahlt habe[3]). Im Jahre 1436 scheinen die Zustände in Bologna für ihn so unerträglich geworden zu sein, dafs er die Stadt verliefs und sich brieflich unterm 26. März von Parma aus rechtfertigte[4]). Er redet in diesem Briefe eine energische Sprache. Aber man wird ihm entgegengekommen sein und ihm selbst mag an der Vollendung des begonnenen Werkes gelegen haben, denn er

---

1) Geb. 1371. (Vasari-Milanesi II, 110.)

2) „. . . . . prima i uoglio auer la materia per potere sei o sette maestri far lauorare e de (se) non ue (sono) i marmi, uolsi sollicitare (che) sien rechati che i ditti maestri abbino in che operrarsi, perche() dio (io) non uoglio ispendere et chonsumare chosti i miei di() . . . . .“ (Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. Arch. di S. Petr. publiziert bei Davia, S. 31.)

3) „. . . . appresso mi scrive Cino che i buon giouani che danno (hanno) lauorato chosti, non sono stati mai pagati . . . .“ (Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. Arch. di S. Petr., publ. bei Davia, S. 31.)

4) „. . . . E gli e() chosti la uerita(), che io son partito di Bologna e de la Rev. di V. Mag. non per partire ne() fugire il debito e la ragione, ma per esser libero e non preso, impercio() che l'uomo preso non e() inteso ne() udito; e pertanto le V. Rev. sieno auisate che dio (io) fui e sono desposto far tutte quelle chose ale quali la ragione mobbriga (mi obbliga) ed ha obrigato, ne mai mi partiro da chonseruare la giustizia el (ed il) mio honore. Le parti per uoi e chome che nel pasato trattrate intorno ala parte del achordo non repricho (replico), tutto, sa V. Rev., non ha possuto auer luogo. E pertanto fo() mia chonclusione, che se darme uolete il debito, echome presto ad hora e quando uorete mi trouerete aparechiato. Ma quando la passione e la inuidia e() finita, la ragione e'luero e() manifesto . . . .“ Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. Arch. di S. Petr. Publiziert bei Milanesi II, 167, Davia, S. 33 und Gatti, la fabbrica, S. 85 ff.

ist bald wieder bei der Arbeit. Er mag auch selbst davon überzeugt gewesen sein, dafs er die Schuld an diesen Zuständen trüge, sonst würde er sich wohl kaum dazu verstanden haben, als Sicherheit für die Vollendung des Portals sich dem Bologneser Baukomitée gegenüber durch einen Vertrag vom 6. Juni 1436 zur Hinterlegung einer Kaution von 350 Lire zu verpflichten[1]), die bei dem Sieneser Bankier Buonsignore Verzusio de' Ludovisi deponiert wurden. Dennoch erlitten die Arbeiten auch jetzt wieder Unterbrechungen und sie waren auch noch nicht beendet, als der Tod dem Schaffen Quercias ein Ziel setzte.

Die Bologneser Fabricieri hielten sich nun an einen seiner Erben, seinen als Maler bekannten Bruder Priamo, der am 11. Februar 1439 erst auf einen zweiten Brief der Bologneser Bauherren antwortete und sein Schweigen mit Überbürdung und Unwohlsein entschuldigte[2]). Er will für die Vollendung des Werkes Sorge tragen und nachdem unterm 30. August 1442 der Vertrag abgeschlossen worden[3]), wird von Bologna aus Auftrag gegeben, die von Jacopo gestellte Kaution an Priamo zurückzuzahlen[4]). Dieser hatte aufser Jacopos Gehilfen Cino di Bartolo[5]) einen Maestro Antonio di Pietro de' Brioschi aus Mailand als einen für die Vollendung des Portals geeigneten Bildhauer in Vorschlag gebracht[6]). Auf Cino mochte man verzichtet haben; Antonio kam nach Bologna. Indes scheint aus dieser Substituierung den Bolognesern kein besonderer Vorteil erwachsen zu sein, denn was an bildnerischen Arbeiten, die sich über das rein Dekorative erhoben, noch zu machen war, das wurde im Anfang des 16. Jahrhunderts teils von Bologneser Künstlern, teils von auswärtigen angefertigt. Die Bauakten nennen einen Antonio di Minello aus Padua und einen Antonio da Ostiglia (Lombardei),

1) Lib. †, I II, S. 63, und Doc. Lib. VIII, Nr. 17. (Arch. di S. Petr.)

2) Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. (Arch. di S. Petr.) Publiziert bei Davia, S. 34.

3) Lib. †, I II, S. 68. (Arch. di S. Petr.) Publiziert bei Milanesi II, 208, und Davia, S. 36.

4) Libro degli atti IV, S. 113ff., und Doc. Lib. VIII, Nr. 41, II. (Arch. di S. Petr.)

5) Priamos Brief vom 11. Februar 1439. (Misc. II, Fasc. B., Nr. 1. Arch. S. Petr. publ. bei Davia, S. 34.)

6) Lib. †, I II, S. 68. (Arch. di S. Petr.)

mit denen unterm 15. Mai 1510 die Lieferung von 15 Reliefs für die Porta maggiore vereinbart wird[1]). Sie liefern die 15 Propheten und Sybillen für die Archivolte des Hauptportals, wofür sie im Mai, Juni und September des Jahres 1510 ihren Sold erhalten[2]). Am 18. September und am 8. Oktober desselben Jahres wird Domenico de' Jami (Varignana) für die Lieferung eines heiligen Ambrosius bezahlt[3]) — es ist der Heilige zur Rechten der Madonna in der Lünette über dem Hauptportal — und Amico Aspertini erhält am 27. November seinen Lohn „pro manifactura unius prophetae pro porta magna"[4]).

Mit der Langwierigkeit, mit der Quercia an dem Hauptportal arbeitete, scheint das Interesse für die Stirnseite der Kirche erlahmt zu sein. Im Jahre 1463 gab man zwar einem Meister Agostino di Duccio da Firenze Auftrag zur Anfertigung eines Fassadenmodells, aber aufser den Notierungen, die sich auf die Bezahlung dieses Modells beziehen[5]), ist in dem ganzen Jahrhundert von der Fassade nicht mehr die Rede. Um so eifriger wendete man sich aber, wie ebenfalls die Spesenbücher ausweisen, dem inneren Ausbau der Kirche zu. Die Gewölbe der Seitenschiffe und die Kapellen werden, soweit es noch nicht geschehen, verputzt und geweifst — die letzteren insofern man sie nicht schon früher mit Fresken hatte bemalen lassen. Die Sakristei wird neu hergerichtet, Chorstühle werden erworben, es wird Platz geschaffen für eine Orgel und die Empore für die Sänger wird errichtet. Die Gewölberippen werden bemalt, Jacob von Ulm liefert seine prächtigen Glasfenster (vierte Kapelle rechts) und die Renaissance zwei reizende Marmorkanzellen (vierte Kapelle rechts und siebente links). Endlich wird der durch einen Brand beschädigte Glockenturm renoviert, Glocken werden angeschafft und eingehängt.

1) Doc. Lib. XXII, Nr. 10. (Arch. di S. Petr.)

2) Entrata e Spesa vom 29. Mai, 26. Juni und 29. September (Arch. di S. Petr.)

3) Entrata e Spesa. (Arch. di S. Petr.)

4) Entrata e Spesa. (Arch. di S. Petr.)

5) Entrata e Spesa vom 7. Januar, 1. Februar und 10. Februar. (Arch. di S. Petr.)

So brach das 16. Jahrhundert herein, das zwar einen frischen Baueifer, aber auch eine Reihe von Zänkereien mit sich brachte, wie sie sich vielleicht nie vor- oder nachher an die Geschichte eines Gotteshauses geheftet haben. Der Fassade und der Weiterführung des Baues zugleich galt das Interesse. Im Jahre 1511 wurden 600 000 Backsteine angeschafft[1]), die der damalige Dombaumeister Arduino Arriguzzi für die beiden grofsen Pfeiler verwendete, die er 1512[2]) und 1513[3]) aufführte und die in Gemeinschaft mit noch sechs anderen die Kuppel hätten tragen sollen. Man war offenbar mit dem Fortgange der Arbeiten zufrieden, denn 1514 wird Arriguzzi mit einem Monatsgehalt von 10 Lire lebenslänglich als Dombaumeister verpflichtet[4]). Es mochten ästhetische Interessen gewesen sein, dafs man nun ein Modell von ihm verlangte[5]) und ihm 1515

---

1) Entrata e Spesa vom 22. Juli. (Arch. di S. Petr.)

2) Entrata e Spesa vom 9. November. (Arch. di S. Petr.)

3) Entrata e Spesa vom August. (Tag fehlt; die Seiten sind nicht numeriert. Arch. di S. Petr.)

4) Gatti, Fabbrica, S. 101.

5) „Promessione d'Arduino Arriguzzi di fare il modello di detta chiesa e cupola." (Misc. II, Fasc. A., Nr. 6. Arch. di S. Petr.) Dieses Zitat ist einem registerartigen Auszuge aus den Akten entnommen, der auf Lib. 13. degli atti, S. 123, hinweist. Der originale Text konnte nicht festgestellt werden, weil diese Akten (atti della congregazione) von 1465—1560 nicht mehr vorhanden sind. — Gatti, der Fabbrica S. 109 behauptet, dafs Arriguzzi nicht ein Modell von der Kirche, sondern nur ein solches von der Kuppel angefertigt habe, bezieht sich l. c. 101 auf ein Dokument im Archivio Alidosi, mufs sich aber, da das Schriftstück nicht zu finden ist, ebenfalls mit der Aussage eines „riassunto" begnügen. (Auch ich habe nach dem betreffenden Dokumente vergebens gesucht.) So stehen sich denn die Aussagen der beiden Register gegenüber. Es ist ja möglich, dafs Arriguzzi nur von der Kuppel ein Modell anfertigte; es ist aber wahrscheinlicher, dafs er ein Modell des ganzen Gebäudes — oder beides — geschaffen hat, da man jedenfalls die Kuppel auch in ihrem Verhältnis zu dem Gesamtkörper sehen wollte. Es ist um so schwerer, in dieser Frage irgend etwas zu entscheiden, da „modello" sehr oft auch im Sinne von „disegno" gebraucht wird. Jedenfalls hat aber Gatti Recht, wenn er behauptet, dafs das Holzmodell im Museo di S. Petronio (Weber, Abb. 26), das gewöhnlich Arriguzzi zugeschrieben wird, nicht von Arriguzzi stammt. Der anonyme Kritiker des Grundrisses Formigines (Anhang VI, 3) tadelt es, dafs Formigine Portale in den Fronten der Querarme und im Chorhause angebracht habe und zieht gegenüber dem Risse Formigines denjenigen Arriguzzis als den besseren heran. Da nun das in Frage stehende

die Spesen für eine Reise nach Florenz zahlte[1]), wo er die Kuppelunterbauten des Domes und die Kuppel selbst, Brunellescos vielgepriesenes Wunderwerk der damaligen Welt, studieren sollte. Die kolossalen Stützen mochten ihm Zweifel an der Tragfähigkeit der von ihm errichteten und auf jeden Fall zu schwachen Pfeiler eingegeben haben, denn nach seiner Rückkehr werden zwar allerhand hölzerne Kuppelproben angefertigt[2]), die Terrasse vor der Kirche wird mit Marmorplatten belegt, die Arbeit an den Seitenportalen wird begonnen, aber die Aufführung weiterer Pfeiler für die Kuppel unterbleibt.

Modell zwar nicht im Chorhause, aber in den Fronten der Seitenschiffe die getadelten Portale aufweist, so kann es, wie auch schon Gatti, l. c. 109, ausgesprochen hat, nicht als eine Arbeit Arriguzzis angesehen werden, der ja der Gewährsmann des anonymen Kritikers ist.

1) Entrata e Spesa vom 14. März. (Arch. di S. Petr.)

2) Entrata e Spesa vom 1. August 1515, 12. Februar 1516, 4. Januar 1517. (Arch. di S. Petr.)

Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Lebenslauf.

Ich bin am 12. Januar 1869 in Alzey in Rheinhessen geboren, als Sohn des Gerbers Heinrich Weber und dessen Ehefrau Margarethe geb. Grill. Ich bin evangelisch und besuchte nach der Übersiedelung meiner Eltern nach Worms a. Rh. das dortige Grofsherzogliche Gymnasium. Meine ernsteren Studien begannen erst in Leipzig, nachdem ich mehrere Jahre in Worms, Mannheim und Berlin im Buch- und Kunsthandel tätig gewesen. An der Leipziger Universität hörte ich hauptsächlich Philosophie, deutsche Literaturgeschichte, Archäologie und neuere Kunstgeschichte (siehe Vorwort). Dem Studium der letzteren lag ich allerdings hauptsächlich während meiner vier längeren Aufenthalte in Italien ob, wo ich denn auch den Vorwurf für die vorliegende Dissertation fand, nachdem ich bereits eine Übersetzung des „Dramma tedesco del nostro secolo“ (19. Jahrhundert) von Prof. Dr. S. Friedmann-Mailand und eine Monographie über Bologna (Berühmte Kunststätten Nr. 17) veröffentlicht hatte.

Leipzig, im September 1903.

Ludwig Weber.